

CUENTOS DEL REINO SECRETO (1982),  
DE JOSÉ MARÍA MERINO: UNA MEDITACIÓN  
SOBRE EL RETORNO AL ORIGEN

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER  
Universidad de Cádiz

En un artículo reciente estimaba Ignacio Soldevila Durante<sup>1</sup> que José María Merino se ha ido superando a sí mismo como cuentista desde su primera colección de relatos, *Cuentos del reino secreto* (1982), pasando por *El viajero perdido* (1990), hasta llegar a *Cuentos del barrio del Refugio* (1994)<sup>2</sup>, y esto por dos motivos: la creciente unidad interna de las sucesivas colecciones y la actualización de los contenidos, cada vez más imbricados en la problemática del hombre actual. Esta actualización reside en la transformación de la índole de los personajes protagonistas y de los espacios en que se mueven, de manera que a partir del segundo libro los cuentos salen de la geografía leonesa para apuntar cada vez más a la madrileña, y se concentran en un tipo de protagonista adulto, de formación universitaria y a menudo escritor o relacionado de alguna manera con el mundo de la literatura o de otras artes.

Aunque comparto globalmente estas consideraciones, creo que los *Cuentos del reino secreto* merecen un análisis más detenido que

---

<sup>1</sup> Soldevila Durante, Ignacio, «La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves», *España Contemporánea*, tomo IX, n.º 2, 1996, pp. 89-106.

<sup>2</sup> Merino, José María, *Cuentos del reino secreto* (1982), Madrid, Alfaguara, 1994; *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1990; *Cuentos del Barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara, 1994.

muestre tanto la unidad de la colección como la riqueza de perspectivas con que se aborda el tema medular que subyace en ella.

I. PRIMEROS FACTORES DE UNIDAD EN LOS *CUENTOS DEL REINO SECRETO*:  
TÍTULO, GÉNERO Y ESTILO

*Cuentos del reino secreto* es una compilación de veintiún relatos cortos independientes sobre asuntos variados cuya unidad primera procede del título que los engloba, que no coincide con el de ninguno de los cuentos e indica de entrada que hay un factor que a todos supedita<sup>3</sup>. El «reino secreto» es una metáfora que alude a una realidad oculta y misteriosa, de carácter íntimo y privado, que se identifica con un espacio concreto: el reino de León, en donde trascurrió la infancia y mocedad de Merino. Todos los cuentos se ubican en el espacio leonés y todos desarrollan historias extraordinarias que se inscriben en el género fantástico-maravilloso. En general, tanto en sus cuentos como en sus novelas, José María Merino siempre se ha manifestado partidario de una literatura abierta a lo fantástico y heredera de los maestros decimonónicos del género:

Marcado todavía por las infantiles lecturas de Hoffmann, Allan Poe y Bécquer, y por las juveniles de Chéjov, Maupassant, Hemingway, Kafka; libros como *Jardín umbrío* —y siempre *Las mil y una noches*—, confieso que en mi gusto literario están inextricablemente unidos lo sobrenatural de lo cotidiano y lo doméstico de lo horrible, de modo que no escribo nada que no se localice en esos territorios<sup>4</sup>.

La fantasticidad reside en que los argumentos juegan con la ruptura de las leyes de la naturaleza y de la experiencia o sentido común, unas veces para establecer sin más un mundo diferente (y entonces entramos en el género maravilloso), otras para dejar en

<sup>3</sup> Sobre el título de las colecciones de cuentos en relación con la concepción de las mismas, cf. Sobejano, Gonzalo, «Prólogo» a su edición de *La mortaja* de Miguel Delibes, Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>4</sup> Merino, José María, «El cuento: narración pura», *Ínsula* (Madrid), n.º 495, 1988, p. 21. Este artículo procede de un encuentro entre escritores y críticos celebrado en el verano de 1987 en la «Casona de Verines» [Pendueles, Llanes (Asturias)], organizado por la Universidad de Salamanca y dirigido por Víctor García de la Concha. Posteriormente ha sido reeditado en González, José Luis (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 124-127.

el aire la duda (género fantástico), y otras, en fin, para apuntar a una posible explicación racionalizada de los fenómenos (y esto sería lo «raro»)<sup>5</sup>. En esta colección domina la visión fantástico-maravillosa, con la única excepción del cuento número 9, «El enemigo embotellado», donde todo se explica al final como un caso de locura<sup>6</sup>: lo que a Merino le interesa es plantear al lector una serie de enigmas donde prevalece la subjetiva ambigüedad extraordinaria sobre la que descansa precariamente el sentido de la realidad.

Se trata de cuentos breves pero de argumento rico y denso<sup>7</sup> donde se gradúa cuidadosamente el *suspense*. Suelen comenzar *in medias res* para a continuación efectuar una retrospectiva aclaratoria a los antecedentes del problema y volver luego a su tiempo básico. El relato consiste en una ruptura de lo cotidiano y verosímil por medio de un elemento siniestro que no encaja, que genera el extrañamiento y el temor (con su gama de adjetivos y sustantivos relacionados con la valoración de la percepción), y que normalmente se resuelve en la admisión de lo insólito (con el uso estratégico del verbo: «comprendí/comprendió entonces»...). El clima oscila entre la sorpresa, el miedo y, más raramente, el humor, presidido siempre por la fascinación de lo insólito y resuelto en una última melancolía. La subjetividad de lo fantástico va ligada a los signos de los registros discursivos subjetivos (sobre todo el discurso modalizante y el evaluativo), y la transmutación de la realidad a menudo consiste en que lo que empieza siendo un tropo (sobre todo un símil) acaba convirtiéndose en verdad literal. Los finales suelen ser abiertos, o no totalmente cerrados (abiertos pero más o

<sup>5</sup> La distinción entre lo maravilloso, lo fantástico y lo raro fue establecida por Tzvetan Todorov en su clásico estudio *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1968), muy discutida posteriormente pero sumamente útil, aún, como punto de referencia.

<sup>6</sup> Otras maneras de racionalizar lo fantástico, aparte de la locura, consisten en explicar lo anómalo como fruto de alguna excepcional ley científica o pseudocientífica, como producto de un sueño (sin realidad por tanto), o como texto de intención alegórica cuya lectura no debe ser literal.

<sup>7</sup> Responden los cuentos de Merino a lo que Mariano Baquero Goyanes llamaba «cuento-argumento», opuesto al «cuento-situación» (cf. *¿Qué es el cuento?* (1967), reeditado en *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad, 1988). Si la generación del medio siglo, dentro de las estéticas realistas, se inclinó por el cuento-situación de acción escasa y ambiente cotidiano, la del 68, a partir sobre todo de los años 80, recuperó el gusto por contar historias de argumentos insólitos y sorprendentes, a menudo, como es el caso de Merino, inspirándose en diversas fuentes clásicas (el relato folklórico de tradición oral, el relato fantástico del XIX y el XX, el relato de intriga).

menos previsibles), de manera que el misterio no se racionaliza y la sensación de inquietud o desolación permanece en lírica tensión de sugerencia <sup>8</sup>.

La variedad en el planteamiento se muestra en el tipo de voz narrativa, que va cambiando de un cuento a otro, de manera que alternan los cuentos narrados en tercera persona (12 en total), con los narrados en primera (8, de los cuales hay 4 casos de narrador protagonista, autodiegético, y otros 4 de narrador testigo, homodiegético), e incluso hay un único caso excepcional, que ocupa curiosamente la mitad exacta de la colección, de narrador en segunda persona acusadora (en el cuento n.º 11, «Los valedores»). Por encima de la diversidad de voces destaca el hecho de que la voz narrativa se impone siempre sobre el estilo directo de los personajes (de cuyas conversaciones no se seleccionan más que intervenciones breves y sueltas), con un solo y característico estilo verbal, culto, de gran riqueza léxica, propenso a la metáfora y al símil, que introduce un decisivo factor de unidad en la colección, en una ocasión incluso en detrimento de la verosimilitud <sup>9</sup>. Merino acuña aquí (y en todos sus relatos, cortos o largos) una voz narradora eminentemente intimista y solitaria <sup>10</sup>, cosa que por otra parte es necesaria para que se produzca la ambigüedad típica del género fantástico: es la soledad perceptiva la que genera la duda, el sentimiento de extrañamiento e irrealidad, tanto del personaje como del lector.

La índole de los prodigios o anomalías es variada dentro de unas constantes. Una tentativa de clasificación, distinta a la del Prof. Soldevila aunque coincidente en algunos puntos, podría ser la siguiente:

I. Hay cuentos que explotan las interferencias entre lo animado y lo inanimado (seres vivos/objetos), y entre las categorías «humano, animal, vegetal, objeto». En esta categoría podemos establecer varios subgrupos:

<sup>8</sup> Aquí tal vez conviene recordar que Merino antes que narrador fue poeta (*Sitio de Tarifa*, 1972; *Cumpleaños lejos de casa*, 1973; *Mírame Medusa y otros poemas*, 1984; volúmenes reunidos luego en *Cumpleaños lejos de casa*, 1987).

<sup>9</sup> I. Soldevila (art. cit., p. 97, n. 9) advierte cómo es inverosímil el cuidado estilo del narrador-protagonista de «El anillo judío», cuyo discurso no se ajusta a su condición de mozo de escasas luces, inculto y brutal. El propio Soldevila matiza que es el único caso de impropiedad que ha encontrado en el conjunto de la cuentística del autor.

<sup>10</sup> Solitaria tanto cuando un personaje cuenta la historia, como cuando el narrador en tercera persona asume el punto de vista de un personaje solitario que se enfrenta a la historia.

I.a) Objetos inanimados cobran vida de forma pavorosa: «Los valedores» (n.º 11)<sup>11</sup>. Una variante es la de las historias donde un objeto, o un lugar poblado de objetos, ejerce sobre un hombre una atracción fatal, de manera que el objeto parece estar dotado de maléfica voluntad. Esto se da en «El museo» (n.º 13) y «El anillo judío» (n.º 15).

I.b) Seres humanos se confunden con lo inanimado: «Valle del silencio» (n.º 6)<sup>12</sup>.

I.c) Seres humanos tienen una secreta naturaleza animal: «La prima Rosa» (n.º 2)<sup>13</sup>.

Todos estos casos de metamorfosis se pueden relacionar en principio con el animismo.

II. Otro tipo básico de prodigio es el que se da cuando sobre el plano de la realidad se producen interferencias espaciotemporales: el presente se ve invadido por seres que proceden de otros mundos, o bien es un personaje el que desde una realidad viaja a otros mundos. Aquí establecemos también varias modalidades:

II.a) Interferencia en la realidad de seres que pertenecen a otra dimensión. Encontramos varias posibilidades. Hay cuentos que explotan el motivo de la aparición de personas muertas: «Buscador de prodigios» (n.º 5), «El desertor» (n.º 8), «Genarín y el gobernador» (n.º 12), «Madre del ánima» (n.º 18), «La tropa perdida» (n.º 19) y «La torre del alemán» (n.º 20). Una variante es la del cuento «El acompañante» (n.º 10), donde el novio fantasmal no es que esté muerto, sino que es un emisario de la muerte o la muerte misma. Otro subgrupo sería el de los cuentos donde aparecen en el mundo humano espíritus diabólicos, que pertenecerían a otra dimensión, como los muertos, aunque sean de distinta naturaleza (no siempre es muy clara la diferencia): «Los de allá arriba» (n.º 4), «El enemigo embotellado» (n.º 9). En todos estos casos los seres de otros mundos tienen una identidad diferente a los seres del «mundo real»<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Parcialmente entra aquí, de manera secundaria, «Genarín y el gobernador» (n.º 12), donde una estatua se anima, pero este cuento entra mejor en otro grupo, como veremos luego.

<sup>12</sup> También se ve el fenómeno en «El nacimiento en el desván» (n.º 1), y, a nivel de tropo, en «El anillo judío» (n.º 15) y «Madre del ánima» (n.º 18).

<sup>13</sup> Lógicamente podría existir la categoría inversa (animales que revelan naturaleza humana), pero en este corpus no se da.

<sup>14</sup> En esta categoría podrían entrar también los extraterrestres, un motivo que ha atraído a Merino desde sus comienzos como narrador (*Novela de Andrés Choz*,

II.b) Personajes de este mundo se desplazan a otras coordenadas espaciales y/o temporales. En esta colección aparece el motivo del viaje en el tiempo en «La noche más larga» (n.º 3), «La casa de los dos portales» (n.º 7) y «Expiación» (n.º 16). Los personajes que viajan a otra dimensión mantienen también una identidad unívoca.

II.c) Hay una posibilidad que supone la interferencia de dimensiones espaciotemporales pero que afecta también a la identidad. Se trata de casos de «posesiones» y «vidas paralelas». En la colección que nos ocupa tenemos el cuento «Zarasia, la maga» (n.º 17), donde la protagonista se identifica con una mujer del pasado más allá del tiempo que las separa <sup>15</sup>.

III. Por último, otro gran grupo es el que ofrece interferencias entre la realidad objetiva y los mundos subjetivos en principio irreales. Aquí distinguimos dos subgrupos:

III.a) Interferencia entre la realidad y el sueño: en «El soñador» (n.º 21).

III.b) Interferencia entre la realidad y la ficción: «El niño lobo del cine Mari» (n.º 14). Aquí incluimos también «El nacimiento en el desván» (n.º 1), que se distingue porque en él la realidad se confunde con una ficción material <sup>16</sup>.

Predominan los cuentos basados en interferencias espacio-temporales (13 en total), seguidos de los que se basan en interferencias humano/no humano (5 casos), y en último lugar de frecuencia se sitúan los de colisión entre la realidad objetiva y la subjetiva (3 casos). Esta última categoría, aunque es la menos re-

---

1976) pero que aquí no se da. Sí aparece en cambio en uno de los relatos de *Cuentos del Barrio del Refugio*, «Para general conocimiento», donde la descripción que hace el peculiar narrador del presunto extraterrestre parece la de un «punk».

<sup>15</sup> El caso de Zarasia se relaciona con el argumento de la que hasta ahora es la última novela de Merino, *Las visiones de Lucrecia* (1996). Casos de vidas propiamente paralelas se dan en cambio en dos de los *Cuentos del Barrio del Refugio*: «El derrocado» y «Bifurcaciones», y, antes, en *La orilla oscura* (1985), novela que mereció el Premio de la Crítica.

<sup>16</sup> «El nacimiento en el desván» es un cuento que nos ha planteado dudas: en principio lo habíamos considerado como un caso de objeto inanimado que cobra vida de forma pavorosa, pero luego un colega nos hizo ver que no es que el belén cobre vida, sino que los destrozos que un gato produce en un belén que representa un pueblo real, con sus casas y gentes, se materializan mágicamente, como si se tratase de un caso de magia fetichista, en el pueblo real y en su gente viva. I. Soldevila había clasificado ya este cuento como caso de «cruce o irrupción del mundo ficticio en el mundo real». Tal vez esta confusión entre la realidad y su imagen sea el caso más primitivo de interferencia entre realidad y ficción.

presentada, cobra especial relevancia por el hecho de que a ella pertenecen los cuentos que abren y cierran la colección<sup>17</sup>.

## II. LA UNIDAD TEMÁTICA Y SIMBÓLICA: LA BÚSQUEDA DEL ORIGEN Y PARAÍSO PERDIDO

Más allá de la diversidad de los argumentos, todos los cuentos se ubican, como ya vimos, en el espacio de León, que es donde transcurrió la infancia y mocedad de Merino<sup>18</sup>. No es por tanto descabellado considerar que León funciona simbólicamente como tierra natal, tierra materna (y no sólo aquí, sino en muchos relatos de Merino), y de hecho este simbolismo ha sido ya estudiado por Antonio Candau<sup>19</sup>. Los protagonistas de los cuentos, independientemente de que sean muchachos o adultos (o adultos que recuerdan vivencias de cuando eran muchachos), se caracterizan porque suelen ser seres solitarios acuciados por la angustia de sentir que el tiempo se les escurre en una vida anodina, y a veces dominados por una activa sed de prodigios que ellos buscan o, más a menudo, sencillamente encuentran. Los prodigios que les salen al paso, y que constituyen ese «reino secreto» que da título a la colección, representan el acceso a una plenitud vital adquirida en contacto con la aventura, con la exploración de una realidad extraordinaria. Esta sed de maravillas se relaciona con la mocedad, y supone una pervivencia del niño en el adulto. Así se explicita en el séptimo cuento, «La casa de los dos portales»:

<sup>17</sup> Merino es consciente de esto, puesto que nos ha confesado, cuando están a punto de publicarse sus cuentos completos, que, frente a algunas sugerencias en sentido contrario, ha decidido conservar «El nacimiento en el desván» como primer texto de los *Cuentos del reino secreto*, dado precisamente su carácter metaliterario, que le da una dimensión simbólica.

<sup>18</sup> En una encuesta efectuada por Carlos Javier García sobre la vinculación a León de los escritores que integran el llamado «grupo leonés», contestaba J. M.<sup>a</sup> Merino lo siguiente: «Mis abuelos paternos procedían de la ribera del Esla y se instalaron en León antes de la guerra. Allí nació mi padre. Yo nací en La Coruña —mi madre es gallega; la conoció mi padre en La Coruña, en los azares de la guerra civil— pero enseguida me llevaron a León, donde mi padre comenzó a ejercer su carrera de abogado. Me crié en León, estudié allí hasta el bachillerato. Me casé con una leonesa» (apud García, Carlos Javier, *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid, Júcar, 1995, pp. 96-97). Posteriormente Merino se instaló en Madrid.

<sup>19</sup> Candau, Antonio, *La obra narrativa de José María Merino*, León, Diputación Provincial, 1992. Véase sobre todo el capítulo II, «El espacio», pp. 37-66.

Yo creo que habríamos contemplado aquella casa varios centenares de veces, en todas las estaciones (...) sintiendo siempre cómo aquel lugar despertaba en nosotros la misma nostalgia de selvas vírgenes, de ruinas de fantásticos templos o fortalezas, de algún *reino secreto* (p. 109) (la cursiva es nuestra).

Dentro de los cuentos destaca, por último, la omnipresencia del pasado, en un doble sentido: el pasado como recuerdo, como memoria, como origen e historia personal, y el pasado como suma de momentos colectivos de carácter tanto histórico como legendario y mítico. Así los cuentos ofrecen elementos o visiones de la prehistoria («Buscador de prodigios»), la Antigüedad («Valle del silencio»), la Edad Media («Los de allá arriba», «Los valedores», «El anillo judío», «Expiación», «Zarasia, la maga» y «El soñador»), el siglo XIX («La tropa perdida»), y el siglo XX antes de la guerra civil, durante la guerra, en la etapa franquista y en la democracia («La noche más larga», «El desertor», «El enemigo embotellado», «El acompañante», «Genarín y el Gobernador», «El museo», «El niño lobo del cine Mari», «Madre del ánima», «La torre del alemán»). En relación con el tiempo llama la atención otro detalle: el gusto de Merino por ubicar el principio de los acontecimientos extraordinarios en verano, época festiva de mayor libertad, y en concreto en torno a junio, el mes de San Juan, que tiene tradicionalmente mágicas connotaciones. El tiempo mágico puede estar relacionado también con la Navidad o con la Semana Santa, y por tanto se asocia casi siempre aquí al calendario sacro y vacacional<sup>20</sup>.

A partir de estos datos (interés por el pasado individual y colectivo asociado a la tierra natal de León y a la apertura a una dimensión maravillosa), resulta evidente que en los *Cuentos del reino secreto* hay un designio inicial de constituirse en una búsqueda del origen, en un retorno al pasado, que en principio parece asociarse a un paraíso perdido (un mundo de maravillas), todo ello como

<sup>20</sup> En una conferencia pronunciada en la Universidad de Cádiz en marzo de 1997 contaba Merino, en relación con su infancia y con su descubrimiento de la literatura, cómo, durante los largos días de invierno, sometido a la férrea y aburrida disciplina escolar en León capital, soñaba él con la libertad de los veranos en el pueblo de sus abuelos, y de qué manera se identificó con Heidi, el personaje de J. Spiry: esa niña cuya nostalgia de la aldea la lleva a deambular sonámbula convertida en «fantasma» nocturna para los demás. Tuvimos luego ocasión de comentar de qué curiosa manera esas vivencias infantiles, esa mitificación de la libertad estival, se correspondía con el hecho de que los prodigios, en los cuentos de Merino, suelen asociarse al verano.



respuesta a una situación inicial de vacío, pérdida, carencia o sencillamente aburrimiento y hastío. Los resultados de esta búsqueda se van exponiendo de manera fragmentaria y eminentemente sintética e intuitiva en los diferentes cuentos, donde las respuestas se ocultan en los argumentos y en los símbolos. A continuación vamos a explorar la índole de estas respuestas, de estos hallazgos, constatando cómo en algunos casos la ordenación de los cuentos parece significativa.

La colección se abre con «El nacimiento en el desván». Presenta a un hombre maduro de vida vacía que un día decide construir un belén que reproduzca su pueblo. Durante la construcción se dice que «Recuperó, nuevo y completo, aquel entusiasmo absorto de los años mozos» (p. 15), observación que explicita un afán de retornar al pasado a través de los hábitos rituales de antaño. Inmerso en su tarea, el protagonista llegará a sentir, unamuniamente, que los términos se invierten: «que el belén era lo real y él sólo una figura, una gran figura inerte tallada de una astilla por unas manos hábiles» (p. 20). El resultado no es una realidad idílica sino todo lo contrario: los destrozos que ocasiona un gato en el nacimiento, réplica del mundo real, se corresponden con los brutales asesinatos de gente real del pueblo. Parece que no es posible recuperar la magia del pasado, y la clave tal vez esté en una ausencia: falta la infancia, y falta de tres maneras distintas: el constructor del belén ya no es el niño que construía maquetas, sus sobrinos, que eran los que le pedían que hiciera el belén, no están con él esa Navidad, y en el belén mismo no hay Niño Jesús (falta toda la Sagrada Familia). El gesto ritual, vacío de su esencia original, del espíritu de la infancia, se convierte en una extraña pesadilla<sup>21</sup>.

El primer cuento termina cuando el protagonista encierra a cal y canto el belén y tira a un pozo la llave del desván donde lo guarda. El segundo cuento comienza, sintomáticamente, cuando otro personaje, la prima Rosa, abre con una llave y lleva también a un desván al niño que es ahora el nuevo protagonista. Este cuento se

---

<sup>21</sup> Hay una relación entre este cuento y otros dos de *El viajero perdido*. En uno de ellos, «Los paisajes imaginarios», el protagonista construye una escultura que debe representar «el desequilibrio del crecimiento y la desproporción entre las partes». La escultura le obsesiona, le parece cobrar vida como un ser monstruoso, y al final esa escultura se corresponde con un tumor cerebral maligno que le lleva a la muerte. En el otro, «Un ámbito rural», hay un joven emigrado a la gran ciudad que reconstruye en su piso el paisaje de la tierra natal, y al final resulta que es víctima de un lobo que surge inexplicablemente del decorado por él construido.

sitúa ya en la mocedad, como si a través del primero se hubiera activado, sutilmente, una retrospección. También tenemos aquí la sensación de pérdida de tiempo: el protagonista, obligado a estudiar para aprobar el curso, siente cómo se le escapa el espléndido verano, aunque aprende a conquistar dentro de sí «un espacio para la ensoñación» (p. 35), simultaneando sus deberes con su deseo más íntimo: ir de pesca. En este contexto, enmarcado por una naturaleza idílica profundamente sentida, sucede un prodigio: el muchacho descubre un día en que va a espiar el baño de su prima Rosa en el río una trucha gigantesca. En días consecutivos prima y trucha parecen cada vez más manifestaciones de un mismo ser. Al final consigue pescar la trucha, pero al ver que sus ojos son idénticos a los de la prima Rosa, la deja ir y termina comprobando que la herida que él infligió al pez se corresponde con una que tiene Rosa en el labio. Este cuento (que tanto recuerda a «La corza blanca» de Bécquer), ofrece curiosas sugerencias. La identificación del ser femenino opresor que encarna el deber, Rosa, con el ser femenino que simboliza la libertad y el tesoro de la infancia, la trucha, marca quizá, a través del erotismo, el final de la infancia misma: tras efectuar la identificación mujer-pezuña el niño ya no volverá a ver la trucha, quintaesencia del mundo infantil maravilloso, pero a cambio ha ganado la capacidad de ensoñación que se traduce en capacidad fabulosa (el muchacho es ahora narrador de la historia)<sup>22</sup>.

El tercer cuento, «La noche más larga», comienza con un viajero que se detiene un día en León, la ciudad de su adolescencia. Allí se encuentra con los viejos amigos y juntos evocan los recuerdos comunes. En un momento dado traen a colación la extraña historia de un borracho. De él se decía que era un prófugo que abandonó su hogar, estuvo veinte años en América y cuando regresó su familia le rechazó y él se dio a la bebida. Pero el borracho les contó una vez que no hubo tal viaje a América: lo que pasó fue que se quedó dormido en una misteriosa cabaña habitada por tres viejas (claro trasunto de las Parcas), y cuando despertó habían pasado muchos años. Al viajero protagonista de este cuento le va a suceder lo mismo: se queda dormido en un templo de música y cuando despierta vuelve a ser el muchacho que vivía en León cinco

<sup>22</sup> El despertar al erotismo asociado a la atracción por la mujer misteriosa que resulta tener naturaleza animal recurre en un cuento de *El viajero perdido*: «El Edén criollo».

lustros atrás. Este cuento parece una versión de la leyenda tradicional del monje que se asomó al paraíso y cuando volvió al mundo real habían pasado siglos, pero una versión existencialista, porque el mágico letargo del que habla el borracho está vacío de contenido y presidido no por la divinidad que premia al virtuoso sino por el tiempo que consume al hombre (la Parcas). Desde el punto de vista del viajero, el retorno a la mocedad podría ser en cambio un retorno al paraíso del origen, pero entonces resulta que el futuro (el presente del viajero) no tiene ningún sentido, más que el de la pérdida.

El tercer cuento termina, pues, en un regreso a la adolescencia y a la muchacha que fue el primer amor. El cuarto, «Los de arriba», ofrece un argumento que nada tiene que ver con esto, pero también se sitúa en León capital y trata de la aparición de demonios indomables, traviesos y obscenos en el ámbito sacro de la catedral.

El quinto cuento, «Buscador de prodigios», es más interesante desde nuestro punto de vista. Trata de un matrimonio que llega a un pueblo leonés en busca de vestigios maravillosos del pasado: leyendas y tradiciones folklóricas, restos arqueológicos. Al final sucede un prodigio que aúna pasado y presente: en el valle remoto aterriza una especie de ovni futurista que tiene forma de palloza prehistórica, y la mujer, ante la indiferencia del marido y el asombro del chico lugareño que les hace de guía y que es el narrador *a posteriori* de la historia, entra en ella, charla con sus moradores y en ella se va. Es un cuento de tipo paradójico: el buscador de prodigios (etnólogo) es el único personaje racionalista insensible a la maravilla, la mujer es un ser enigmático, y el muchacho es el testigo maravillado que no comprende nada. Parece que la clave del misterio, aunque no se descifre, es femenina: femenina como la tierra natal del valle, espacio mágico que aúna pasado, presente y futuro en una casa prehistórica voladora y en una mujer misteriosa<sup>23</sup>. Los hombres quedan fuera del misterio. Hasta aquí los cuentos que van del 2 al 5 inciden en la vuelta al pasado asociada a la recuperación del primer amor o al descubrimiento del misterio fe-

<sup>23</sup> El despertar al erotismo volverá a asociarse a una mujer prehistórica en uno de los cuentos de *El viajero perdido* (el número 3, «Cautivos»), que junto al primitivismo incorpora la animalidad de unos misteriosos vecinos que dejan el piso que alquilaban como «el cubil de las fieras». Mujer, despertar erótico, prehistoria y unanimidad son motivos que permiten relacionar estos dos cuentos con los otros dos que ya vimos: «La prima Rosa» y «El Edén criollo».

menino (o sexual, caso de los rituales seminefandos —de humor grotesco— de exorcización de «Los de allá arriba»).

Los cuentos sexto y séptimo, muy bellos los dos, desarrollan, respectivamente, los temas de la tierra sagrada y el amor, variantes por tanto de los anteriores. «Valle del silencio» refiere cómo un legionario romano peregrina a un valle sagrado de León en busca de respuesta a su indefinible sed de plenitud. Cuando el legionario se introduce en el nicho de una cueva siente que entra en comunión con el espíritu cósmico y telúrico del valle. Tras la experiencia comprende que si vuelve a repetirla morirá, pero escoge finalmente la fusión material y espiritual con la tierra sacra. El panteísmo telúrico del noroeste español aflora en esta historia densamente poética y melancólica donde la respuesta (en el pasado) a la sed de plenitud es el regreso al seno de la tierra, que es la muerte. Una ligera conexión con este afán de retorno a la tierra madre se da en el cuento número 9, «el enemigo embotellado», donde el protagonista comienza a enloquecer a raíz de la muerte de la madre, una viuda que le había mantenido en un estado de infancia prorrogada que se convirtió, tras la orfandad, en vejez adelantada. De la vida pasada y perdida con la madre se dice que «tenía el sabor y el eco de la plena eternidad» (p. 131).

«El desertor» narra el regreso al hogar y a la esposa de un soldado que acaba de desertar durante la guerra civil en plena noche de San Juan; la mujer se llena de alegría pero cada vez más de miedo, por si le descubren. Al final resulta que el soldado había muerto esa misma noche de San Juan. El regreso a la tierra y a la mujer vuelve a asociarse a la muerte. En general, la asociación entre lo femenino (tierra, mujer madre, mujer sexo) y la muerte es una constante en los *Cuentos del reino secreto*, como se ve en los dos relatos ya comentados y en otros como «El acompañante» (n.º 10), «Expiación» (n.º 16) y «Madre del ánima» (n.º 18).

En relación con la tierra sacra está el motivo del tesoro<sup>24</sup>, que desarrollan varios cuentos siempre en el mismo sentido: el tesoro siempre es algo inasequible, perdido en el pasado («La tropa perdida», n.º 19, «La torre del alemán», n.º 20), y la codicia del que osa tocarlo desacralizándolo se castiga con la muerte («Los valedo-

<sup>24</sup> Un magnífico análisis de las redes simbólicas es el que efectuó Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1963), Madrid, Taurus, 1981. Antonio Candau en su monografía ya citada, explora lo simbólico en Merino partiendo no de G. Durand sino de Gaston Bachelard.

res», n.º 11, «El anillo judío», n.º 15, «La torre del alemán») o, de manera más perifrástica, con la pérdida del tiempo que constituye la propia vida «El museo», n.º 13).

El séptimo cuento, «La casa de los dos portales», presenta a un adulto que regresa a su pueblo y recuerda cómo siendo muchacho penetró con sus amigos en una casa misteriosa en busca del reino secreto de la aventura. Pero al salir por una puerta escondida de la mansión emergieron a una realidad desolada: era su mismo pueblo transformado en un lugar ruinoso, sucio, invernal e infinitamente triste. La gran aventura les condujo a un reino secreto, sí, pero el reverso de lo cotidiano no era lo maravilloso sino (como en el primer cuento) lo horrible: «esa ciudad inmóvil, corroída, infinitamente triste, que acompaña a la otra como una sombra invisible» (p. 122). Ahora, en el presente, el antiguo muchacho, convertido en narrador, constata la demolición de la casa, aunque sus miedos no hayan desaparecido. Puede que tras esa ciudad entrevista más allá de la infancia subyazca el tiempo histórico de la posguerra (o de la guerra), un pasado mucho peor que el presente, un origen que el protagonista del cuento aún teme y prefiere no recordar. Con este cuento se inaugura una línea temática que, aunque relacionada con el tiempo, apunta no ya a la nostalgia del pasado individual sino a la revisión, mucho más crítica, del pasado colectivo y de sus mitos <sup>25</sup>.

Esta idea de que el pasado histórico (el pasado real, y no ya mítico) es una realidad indeseable queda aún más clara en «Zarasia, la maga» (n.º 17): aquí una joven que está haciendo su tesis doctoral sobre la vida en un monasterio medieval sufre la decepción de comprobar que lo que ella supuso un mundo beatífico en el seno de una esplendorosa naturaleza no fue sino un mundo tan lleno de violencia, miedo y sordidez como el suyo propio. La investigadora descubre la existencia de Zarasia, que tuvo visiones horribles como las del Apocalipsis, pero visiones heréticas porque en ellas no aparecía la ciudad celestial. La protagonista, a través de

<sup>25</sup> A Merino no sólo le interesan los mundos pretéritos y/o irreales, sino la mezcla de la dimensión individual humana con la dimensión colectiva, tanto lejana como próxima. Así, un tema tan actual como el terrorismo aparece en *El caldero de oro* (1981), anterior a la colección de cuentos que nos ocupa, y el desencanto de la generación del 68 tras la llegada al poder del socialismo recurre en varios cuentos de *El viajero perdido*. Lo histórico y colectivo no es más que otra de las dimensiones problemáticas del individuo, y como tal no es ajena a los intereses del autor.

las desoladoras noticias de los telediarios, tiene pesadillas que son un trasunto contemporáneo de las de Zarasia. Al final, cuando se mira al espejo a quien ve es a la vieja Zarasia en persona, y parece que su destino, aunque el cuento quede en el aire, será el mismo: Zarasia se suicidó. El cuento desmitifica el pasado remoto y establece la identidad entre el presente y el pasado a través de la violencia colectiva y la desoladora angustia impotente del individuo, un individuo esencialmente idéntico a través de la historia.

El tema de la impotencia del individuo para regenerar la realidad, personal y colectiva, es el núcleo de «El enemigo embotellado» (n.º 9), y el lado oscuro, autodestructivo y dionisiaco de la personalidad aflora en el irónico cuento «Genarín y el Gobernador» (n.º 12), y, en cierto modo, también en «Los de allá arriba» (n.º 4), donde el horror se disuelve en un final jocoso.

Si el pasado no ofrece refugio, en «El niño lobo del cine Mari» (n.º 14), uno de los mejores cuentos de la colección (si no el mejor), vamos a encontrar un espléndido símbolo ambivalente del paraíso a través de la ficción: al derruir un viejo cine aparece un niño embobado que no dice palabra. Se descubre que es idéntico a uno que desapareció hace treinta años. La doctora que le asiste no es capaz de ver en sus encefalogramas que el niño está absorto en imágenes de películas. Cuando una vez le lleva al cine para ver si reacciona, en el momento en que ella se distrae, arrastrada por el encanto de la película, el niño se le escapa y se mete de polizón en una nave de «La guerra de las galaxias». El viaje en el tiempo se produce a través del cine, mundo de maravillas: el universo habitable para el niño es el mundo de la ficción, la patria de la aventura. La ficción pura es la que realiza el prodigio de que una persona siga siendo niña pese al paso del tiempo. Pero el niño lobo es un autista, un perfecto alienado, una nueva especie de salvaje. El paraíso no es un lugar ni un tiempo: la fuente de la eterna juventud, o, mejor, de la eterna infancia, es el mundo de la ficción pura, de la pura evasión.

El penúltimo cuento, «La torre del alemán», resulta muy significativo: cuenta cómo un valle entero<sup>26</sup> fue expropiado para construir un pantano. Cuando hay sequía aflora la torre del castillo, custodiada por el fantasma de un extraño alemán que allí vivió y

<sup>26</sup> Esta situación nos hizo pensar en el valle de Riaño, pero parece que Merino se ha inspirado en el embalse de las Rozas, junto a Villablino (León), y en la experiencia de Luis Mateo Díez, a quien le une estrecha amistad.

allí se suicidó cuando inundaron el valle. Las gentes dicen que tal vez el alemán encontró un legendario tesoro, y también se sabe que las aguas cubrieron un enigmático libro que él estaba escribiendo. Un ingeniero que viene a construir una presa intenta rescatar lo que en la torre había, pero se lo impide una fabulosa tormenta en medio de la cual aparece el fantasma, seguida de una riada que mata a todos los operarios menos al ingeniero. Las aguas cubren para siempre la tierra natal, ya físicamente perdida, y de la magia no queda más que la leyenda: un fantasma que se interpone entre el presente y el vestigio tesáurico del pasado. Queda la leyenda y queda un hombre, un ingeniero, en una imagen final kafkiana: el superviviente aparece envuelto en los restos de la riada como si se tratara del «capullo de algún monstruoso insecto» (p. 300), lo que se podría interpretar como el destino absurdo del hombre actual, desarraigado del pasado y naufrago en el presente <sup>27</sup>.

Perdida así la tierra natal bajo unas aguas que simbolizan no ya sólo el tiempo en general sino el espíritu destructor de la modernidad y la inaccesibilidad de lo sacro, del origen, el último cuento es el colofón más lógico para la colección: «El soñador» ofrece a un protagonista que despierta sin memoria en un mundo que luego se le va haciendo familiar. Pero en él irrumpe un gigante que al moverse todo lo destroza: es un hombre que sueña, y cuando el gigante despierta el mundo que antes se había alzado se confunde con el blanco de sus sábanas y el protagonista inicial se desvanece en el olvido. La última imagen de los *Cuentos del reino secreto* es puramente goyesca: ese humanizado horizonte de destrucción recuerda el cuadro de Goya titulado «El coloso» (1810-1812?, Madrid, Museo del Prado), que quiere simbolizar la guerra.

En conclusión, del primer al último cuento de esta colección J. M.<sup>a</sup> Merino ha ido mostrando (o descubriendo) cómo es imposible negar el tiempo y volver al mundo de los orígenes, definitivamente perdido. Los terrores del tiempo se asocian además a una doble valoración simbólica de la tierra natal. La tierra natal es por una parte la tierra sagrada y la posibilidad de la maravilla: todos los prodigios se articulan en torno a símbolos del claustro materno: la casa y sus lugares más recónditos (el desván, el sótano, la

<sup>27</sup> Las mismas imágenes se aplican a la escultura que encarna el caos, el mal y al final la enfermedad mortal en «Los paisajes imaginarios» (dentro de *El viaje-ro perdido*), descrita como «el verdadero embrión de un monstruoso desequilibrio» (p. 97) y «la crisálida de algún ser inconcebible» (p. 98).

bodega, la puerta secreta), la casa y sus variantes (el molino, la palloza prehistórica, las iglesias, la cueva, el templete de música, el castillo y su torre, el cine oscuro y el sepulcro), pero abundan las imágenes que convierten el espacio materno en una amenaza: las bocas dentadas, las fauces abiertas, que simbolizan el terror del tiempo. El afán de retorno es un sueño que se convierte en pesadilla y que se desvanece al final como un sueño, en una especie de catarsis. La «hybris» que hace imposible recuperar el pasado es el tiempo mismo (el adulto no puede ya resucitar en sí la inocencia primera) y el proceso de desacralización que conlleva, tema que aparece en el primer cuento («El nacimiento en el desván») y que adquiere distintas modulaciones, desde el despertar al erotismo, que es el final de la infancia («La prima Rosa», «La noche más larga»...), hasta la actitud de profanación de los legendarios tesoros del pasado (que aparece especialmente en el cuento medial de la colección, «Los valedores», narrado sintomáticamente en segunda persona acusadora, y en el penúltimo). Ahora bien, lo que queda es la ficción. La única ganancia en este proceso de pérdida es precisamente la capacidad de ensoñación convertida luego en capacidad fabulosa (como vimos en «La prima Rosa»), y todas las búsquedas del paraíso perdido fracasan menos la del niño lobo del cine Mari, que sigue siendo niño inmerso en la ficción del cine. Este cuento sirve para interpretar la fascinación que emana de todos los de la colección: mientras leemos estas historias de mundos extraordinarios redescubrimos la libertad imaginativa de la infancia, independientemente de cuál sea el final de los relatos y el contexto nuestro real. Si la condición indispensable de la literatura fantástica es la ambigüedad, Merino se desenvuelve perfectamente en ella, puesto que lo que el argumento de los cuentos niega es sin embargo lo que experimenta el lector: una apertura placentera a lo extraordinario. Decía Merino que siempre ha leído para divertirse y jamás para aprender<sup>28</sup>, y en un artículo de 1988 consideraba que el cuento literario debía conservar la capacidad de embelesamiento del primitivo cuento de tradición oral. Estas ideas se ajustan totalmente a su praxis (en la que tampoco ha despreciado al público juvenil), pero conviene añadir que los divertimentos que propone el autor no carecen de inteligencia, sino todo lo contrario: si apasionan es precisamente por su capacidad para «hacer una

<sup>28</sup> García, Carlos Javier, *op. cit.*, p. 99.



crónica de los hombres en que los sueños tienen tanto sentido como los actos».

Si *Cuentos del reino secreto* termina con la destrucción, incluso física, de la tierra natal de origen, no puede extrañar que la siguiente colección (aunque separada de la primera por varios años) se titule *El viajero perdido*, y la última (hasta ahora) *Cuentos del Barrio del Refugio*, constituyendo así las tres una especie de periplo en el desarraigo <sup>29</sup>. Y si en los *Cuentos del reino secreto* parece que una de las conclusiones que se pueden extraer es que el reino perdido sólo subsiste en la ficción, no puede extrañar que las siguientes colecciones de Merino hayan insistido cada vez más en los cuentos centrados en el tema de la interferencia entre ficción y realidad y se hayan ido deslizado hacia la metaliteratura. Por último, si los *Cuentos del reino secreto* suponen la constatación de la pérdida efectiva de la infancia maravillosa, es lógico también que a partir de aquí abunden más los cuentos donde irrumpe como explicación parcial de lo extraordinario la locura y la obsesión, formas todas de racionalización. Con el paso del tiempo los cuentos de Merino se han ido haciendo bastante más complejos, pero sin renunciar a sus fuentes iniciales de inspiración (León, el mundo perdido, los prodigios de transustanciación material y espacio-temporal) y sin renunciar tampoco a la conexión con la narrativa de tradición oral. La mejor muestra de todo ello es quizá el que se titula «Tertulia», en *Cuentos del Barrio del Refugio*, donde a partir de una situación de clara oralidad (la reunión de amigos) las ficciones fantásticas se encadenan, recurren y se transforman motivos familiares al autor; los cuentos engarzados se entreverán con reflexiones metaliterarias, y al final, lejos de racionalizarse todo, una de las contertulias se siente irremediabilmente extrañada, y la conclusión es el principio del cuento siguiente, como en *Las mil y una noches*. «Tertulia» es como un pequeño símbolo de toda la narrativa de Merino: un *ouroboros*, una serpiente que se muerde la cola y que, lejos de consumirse, va creciendo cada vez más a partir de sí misma, colonizando mundos a partir de su poderosa subjetividad.

<sup>29</sup> Ésta es una de las conclusiones a las que llega Antonio Candau (*op. cit.*, pp. 131-132), que la extrae de todo el corpus narrativo de Merino, aunque su estudio se centra particularmente en las novelas.

BLANK PAGE